

映画の痕跡学

——初期映画、表象技術、記憶保存——

中路 武士

1. 表象の光化学、装置の考古学

1827年、ジョゼフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce) は、自らが探求した「ヘリオグラフ heliographie」、つまり「太陽の書写 helio-graphie」の製版技法の成果として、カメラ・オブスクラが結ぶ光学的イメージを、瀝青が塗布された金属板に化学的に固定し定着させることに成功した。続いて、1839年、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre) は、ヨード処理した銀メッキ銅版に光を当て、光化学反応により活性化したヨウ化銀コロイドを有機水銀蒸気で処理することでイメージを固定する「ダゲレオタイプ daguerreotype」を考案し、その技術を「レイヨグラフ rayographie」、つまり「光線の書写 rayo-graphie」と名づけた。また、同じ頃、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボット (William Henry Fox Talbot) は、塩化銀コロイドなどの感光物質乳剤を染み込ませた紙にイメージを露光し、ヨウ素化合物の液体に浸して定着させるネガ・ポジ式の複製技術を発明し、光の物理的単位である「光子 photon」という用語にしたがって、それを「フォトジェニック・ドローイング photogenic drawing」と呼んだ。このように19世紀中葉の視覚的表象技術の出現が明記したのは、「太陽の書写」、「光線の書写」、「光子の書写」といわれるように、光の化学的・物理的な作用を基盤とした「光の書写 photo-graphie」、つまり「写真 photographie」によって、世界のイメージと記号の空間的な複製が、高度な「実在性 réalité」ともなっており立ち現れるということであった。

1870年代から1880年代になると、このような写真的イメージを運動させる研究開発が世界各国で行われ、そのいくつかは実用可能なレベルにまで展開されていた。たとえば、エティエンヌ・マレー (Étienne-Jules Marey) やジョルジュ・ドゥメニー (Georges Dumeny) によって試みられた「クロノフォトグラフィー chronophotographie」は、写真機のフラッシュを反復発光させ、運動の各レベルを一枚の原版に重合させる「時間の写真 chrono-photographie」(連続写真)として知られている。このような状況のなか、1891年、トーマス・アルヴァ・エディソン (Thomas Alva Edison) によって、「キネトスコープ kinoscope」と呼ばれる「運動の視覚装置 kine-scope」が発明され、動く写真的イメージを呈示する実用的基盤が技術的・産業的に整えられた。そして、1895年、オーギュスト・リュミエール (Auguste Lumière) とルイ・リュミエール (Louis Lumière) は、クロノフォトグラフィーの一定の成果や、

キネトスコープが採用したイーストマン・コダック社による35ミリのロール・フィルムの使用、また、レオン・ギヨーム・ブリー (Léon-Guillaume Brie) による撮影機と現像機と映写機のリバーシブル機能、そして独自のフィルム送りのシステムなどを組み合わせた視覚的表象装置を発明した。リュミエールの新たな視覚装置の特徴のひとつは、エディソンのキネトスコープが観客の一人一人に対して箱のなかのイメージを覗き込ませる視覚装置であったのに対し、イメージを巨大なスクリーンに投影することによって、同時に同一のイメージを多数の人間が反復的に鑑賞することを可能にしたことにある。それは、すべての人々が同一の視覚において同一の光景を同時に受動的に鑑賞するということで、人間の「個性 individualité」を剥奪するとともに、その後の複製技術による「大衆 peuple」の形成を促したと考えられる。また、リュミエール商会が、フランシス・ドゥブリエ (Francis Doublier) などの技師を世界各国に派遣して大規模な事業のためのソフトを作成していたように、この装置は同一の知覚経験を何度も再現可能なものとする「反復 répétition」の機能を有していた。それはハードの大量生産と同時的に行われ、また機械的に反復されることによって、複製されたイメージの産業が空間的に増幅され、そのイメージの信憑性が技術的に保証されることを意味していた。

この「シネマトグラフ cinématographe」と呼ばれる映画装置の出現が明記したのは、「光 lumière」の化学的・物理的な作用を基盤とした「運動の書写 ciné-graphie」によって、世界を構成するイメージと記号の時間的な複製が、非常に高度な実在性をもたっており立ち現れるということであった。すなわち、光による運動の書写装置としての「映画 cinéma」の出現が意味するのは、世界を構成する「運動イメージ image-mouvement」⁽¹⁾の技術的な「文字化 grammatisation」⁽²⁾によって、時間を微分化し、記録し、再構成するという記号の機械的処理が、人間の「技術的無意識 l'inconscient technique」⁽³⁾において組み立てられるということであったといえよう。同時に、複製による機械的な表象技術は「芸術としての政治」⁽⁴⁾として機能することで、人間の意識や想像力、意味環境をメディアによって書き換え、また、特許戦争を勝ち抜いたリュミエール社やパテ社を見ればわかるように、資本の強力な力によって、人間の知覚や記憶を文化産業化したのであった。そして、19世紀後半から20世紀前半における複製イメージの技術的・産業的な製造や流通や受容によって確立された「視覚的なもの visuel」の社会的優位は、近現代的な都市空間を作り出し、また、ツー

リズムやコロニアリズムによって世界それ自体をすべて同時的かつ可動的な表象装置に組み込むことで「映像圏 vidéosphère」⁽⁵⁾を構築したのであった。別言すれば、初期映画は、19世紀から20世紀の変化のなかで技術的・文化的に決定された経験体系や、都市的あるいは世界的な運動や移動を細分化した環境とその一般大衆による消費といった近現代的な認識論の様式を反映することで成立していたのである。そして、トム・ガニング (Tom Gunning) が指摘するように、そこにおいては、「驚きの美学 aesthetic of astonishment」として、たとえば機関車の走行やトリック撮影による観客の野生的な驚きが、人間の知覚を極限にまで押し付けた「アトラクション attractions」を構築することによって、映画独自の時間と空間を生理的・社会的に組み立てたのであった⁽⁶⁾。こうして、映画は都市や世界の光景を収集し、カタログ化し、オリエンタリズム的なイデオロギーが刻印された「スペクタクル spectacle」として複製されたイメージをスクリーンに反復的に投影することで、人間の知覚や記憶の存立基盤を技術的・産業的に書き換えたのである。さらに、映画を見る人間は、上映場所に固定され不動のものとなったままの状態、それまで決して見る事ができなかった世界のすべての空間で記録された運動を、世界の中心に位置して見る事が可能となった。それはまた同様に、人間の日常生活世界においても、人間による知覚や認識では捉えられなかった運動する光景を機械によって可視化することで、かつて見られたことのない新たなイメージを魔法のように提示することを可能とした。リュミエールの初期映画は、工場の出口、列車の到着、農夫と少年、雪合戦、壁の解体、赤ん坊の食事、子供たちの海への飛び込み、港を出る小舟など、日常的で平凡なものを被写体にして撮影が行われたが、それは見慣れた運動の光景であればあるほど、時間の機械的な再現表象の構造とそのスペクタクル性が明確になるからだ。したがって、ここでは、のちに標準化されることになる古典的形式ではなく、生理的・社会的・文化的・歴史的なコンテクストにおかれた日常の光景のなかに、観客は運動と時間のオルタナティブな純粹形式を見出していたのである。そして、このような全く異なった日常の光景への驚愕という出来事を担保したのが、人間の視覚的無意識を媒介し構成するメディア技術であり、それによって直接的に提示される幻影的なイメージであったといえよう。

ここでの問題は、映画という表象技術によって、人間の「感覚比率 ratio sensorium」が書き換えられ、「身体拡張 extensions of body」が行われるとともに⁽⁷⁾、主体を基礎づける意識の流れとしての時間を構成する過去把持や未来予持が、イメージの視覚的表象の記号作用に支配されることにある。すなわち、時間や記憶といったイメージの諸機能を通じて現在の現実的経験の意味を表象して生きる人間の意識の存立構造は、それを代捕する外在化されたイメージの文化産業によって書き換えられるとともに、人間がイメージや記号を、複製技術を媒介に

して表象することが顕在化されたのである。つまり、運動の書写技術による時間の産業化は、意識がその時間性を内在的に構成することによって成立するイメージの現象を「意識の映画」としてそのうちに組み込むことで、主体の想像力を外在化し、その単独性を無化したといえるのだ。したがって、マルティン・ハイデガー (Martin Heidegger) が定義した「表象 Vorstellung」の「舞台 Szene」⁽⁸⁾としての近代的な主体性は、その意味活動の基盤である存在の条件、つまり技術のラディカルな革新によって大きな変容を被ったと考えられる。さらに、運動や反復といった光化学的イメージの諸機能の機械的な拡張化と複数化は、メディアによる新たな思考形式の可能性を押し広げることで、言語や身体、出来事の新たな時間的・空間的位相を美学的・政治的に組み立てることになった。そして、初期映画は、寄席や幻燈や漫画などの隣接するメディアと綿密に連携し、また、演劇や文学などの芸術文化を取り込み、それらの表象作用を変容させながら、その独自のイメージの機能と関係性を生み出すことによって、観客を映画世界のなかに組み入れることに成功したのである。

2. 映像の現象学、痕跡の論理学

このような映画装置が提示するイメージの諸機能の技術的基盤には、光の化学的・物理的な作用による機械的・自動的な世界の表象の形成と、その形成された写真的イメージが運動することによる非常に高度な実在性の印象の構築がある。また、このイメージの運動性を可視化するのは残像現象や仮現運動といった人間の視覚的無意識を利用したメディア技術であり、自動的に形成された運動する光景はつねにすでに世界の一定の縮減として、人間の知覚以前の認識のあり方を呈示する。そして、映画のカメラやスクリーンが、地平や集中や投錨といった「自然的主体 sujet naturel」による「自然的知覚 perception naturelle」を排し⁽⁹⁾、非中枢的・非身体的なイメージの潜在的な場を非人称的に書写することで組み立てる「客観性 objectivité」によって、この技術的基盤の構造は担保される。つまり、映画の知覚においては、その機械的・自動的な書写のプロセスを通じて、つねにすでに人間にとっては読解不可能な無意味なものや無気味なものが表出し散乱する潜在的な可能性が直接的に提示され、無媒介的かつ非意志的な特異的世界が露呈されているのだ。よく知られているように、1895年12月28日、シネマトグラフ・リュミエールを最初に見た観客たちは、撮影者の意図性や取舍選択性を越えた、潜在的で偶発的な自然の予測不可能な運動性それ自体の表象に身体的に反応したのである。ダイ・ヴォーン (Dai Vaughan) はこの初期映画の表象作用と効果=結果を「自生性 spontaneity」⁽¹⁰⁾と呼んだが、それはメディアによって提示される偶然性の力能、新たな思考形式の可能性、あるいは書写技術による象徴システムへの脅威や不安を意味していた。つまり、映画は、世界の機械的・自動的な分析・再現装置として、アンリ・ベルクソン (Henri Bergson) が

このようなイメージの世界、つまり、あらゆる運動＝物質が作用と反作用を反復し、それらのイメージが非中枢的・非身体的に相互に関わりあいつつ、あらゆる側面とあらゆる部分で変化し続ける「持続 *durée*」の純粋なシステムを捉える客観性を有していると考えられるのである⁽¹¹⁾。

しかしながら、このベルクソンの持続システムの形象化としての映画装置という考え方にはある一定の留保が必要である。なぜなら、ベルクソン自身は持続の概念を映画によって表現しようとする発想を排し、動かないものをつなぎ合わせて運動を再構成しようとする言語や思考や知性のメカニズムを「映画のメカニズム *mécanisme cinématographique*」と呼んで否定していたからである⁽¹²⁾。ベルクソンのいう映画のメカニズムとは、「ゼノンのパラドクス」のように運動と空間を混同し、閉ざされた抽象的系列のなかに空間的な位置として運動を定位し、それを「不動の切片 *coupes immobiles*」へと解体し、それがあたかも動いているように「偽の運動 *faux mouvement*」をもたせる考え方である。ベルクソンによれば、映画には、一方にイメージと呼ばれる瞬間的切片があり、他方に抽象的で不可視で知覚不可能な運動や時間があり、これは装置のなかにあり、これとともにイメージが繰り出されるため、映画はフォトグラムという不動の切片によって再構成された運動にすぎないのである。しかしながら、ベルクソニズムの脱構築を展開したジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) が示したように、映画のメカニズムは運動の仮想上の停止点としてのフォトグラムの集積にのみ依拠した考え方である。ドゥルーズによれば、スクリーンに投影されたときには映画のイメージは決して分解することのできない持続そのものを提示する。つまり、投影という表象行為において、映写機の運動によって提示されるスクリーン上のイメージの運動は、静止したイメージに付加された偽の運動では決してなく、フォトグラム間の「中間的イメージ *image moyenne*」に「直接与件」として存在する運動なのである⁽¹³⁾。そこでは運動は運動体と分かれられないものとなり、非中枢的・非身体的な知覚がイメージという現象構造に直接的に現れることになる。ドゥルーズは次のように記す。「知覚の形式は、絶えず変化し続けるモノの状態、流れとしての物質であって、そこではいかなる定着点も参照の中心も指定不可能である。このようなモノの状態から出発して、いかにして不特定の点に中心が形成され、それが瞬間の固定した視覚を強制することになるかが提示されなければならない。それゆえ、意識的、自然的、あるいは映画的な知覚を演繹することが問題となるのである。しかし、映画はおそらく大きな長所をもっている。まさにそれは定着の中心も地平の中心もたず、それが操作する切片は自然的知覚が下降してきた道筋を遡ることを妨げないからである」⁽¹⁴⁾。つまり、ドゥルーズの考え方にしたがえば、ベルクソニズムを転倒させるかたちで、持続を形象化し、運動イメージを呈示する映画装置こそが、非中枢的・非身体的な機械とし

て、意識機能や知覚領野を組織化する感覚的・認識的形態 (ゲシュタルト *Gestalt*) の発生の前に、運動の本性を、すなわち世界の潜在的・実在的なあるがままの記憶を客観的に書きし保存できるのである。

しかし、映画装置は、クアットロチェント以来の歴史的・文化的・認識的・科学的・人文主義的なパースペクティヴに基づいたカメラ・オブスクーラの単眼的システムをもつことから、その技術的基盤は、客観性と同様に、主体の目の網膜上に一定のレベルで縮減され、ゆえに視覚的イデオロギーが刻印された「主観性 *subjectivité*」によっても担保されている。つまり、映画カメラは知覚する観客の目の「代捕 *supplément*」として機能することで主体にイメージを刻印し、その科学的な客観性が主観性と直接的に連結された個体の目の特権性を剥奪することで、技術によって構成される新たな主観性を生み出す契機を有しているのだ。したがって、シネマトグラフ・リュミエールを最初に見た観客たちは、映画のイメージの強烈な客観性に驚嘆すると同時に、それを魔法のような動く幻影として、つまり主体にとって現実的なものとして錯覚することで、その映画世界に埋没し、そこにほんとうに列車の走行や揺れ動く海面があるかもしれないとスクリーンに触れたとも考えられる。つまり、映画装置においては、観客の目を代捕したカメラがイメージをフィルム被膜に刻印し、スクリーン上にそれを書き込むという技術のプロセスを通して、客観性と主観性の二重化や分裂が自由間接的な「視 *vision*」として表出され (半主観性)、また技術的無意識のなかでつねにすでに客体と主体の転換が行われているのである。この主客の人称転換という映画の現象に関して、小松弘は次のように記す。「最もプリミティヴとされモンタージュも物語性もない 19 世紀末の映画において、動きをもつ高度なりアリティーの表象は、後の時代に人々がそう思うようには日常的な視覚ではなく、むしろ映画カメラのレンズを通して他者が私になり、私が他者になるという非日常的な驚嘆の表象であった。パリに行ったことのない私が、パリに行って通りの光景を目撃した他者になる驚きがそこにある。表象のリアリティーの度合いはこのように、他者と私の人称変換として主体の意識に潜在化され、後の時代にはまったくそれとも意識せず、映画を見る観客は映画の世界を体験する。あるいは映画の主人公に自分を同一化する」⁽¹⁵⁾。

映画装置においては、ジャック・ラカン (Jacques Lacan) がいうように、世界が表象となる以前に、スクリーンは主体と世界とを介在する表象の代理＝代表として、私たちのほるか遠くから出現する。ここで、主体は自分でスクリーンの機能を分離し、その機能を利用しているというかぎりで自分を知り、スクリーンの向こうに眼差しがあるものとして仮面を利用し、よって主体それ自体を形成する⁽¹⁶⁾。すなわち、主体を表象し客体を対象化する意識は、アンドレ・ルロワ＝グーラン (André Leroi-Gourhan) のいう「人工器官 *prothèse*」つまり「前・定立 *pro-thesis*」のなかにつねにすでに本源的に立

たされているのであり⁽¹⁷⁾、スクリーンは「知覚の補綴 prosthesis of perception」⁽¹⁸⁾として技術的な環境を本源的に作り上げている。そして、そこにおいて、世界は遠近法的な「視点 point de vue」⁽¹⁹⁾に機械的・自動的に縮約されるとともに、そのスクリーンに反復的に投影されることで、イメージという多様体的な「襞 replis」⁽²⁰⁾として身体に折り畳まれ、折り上げられる。なぜなら、モーリス・メルロ＝ポンティ（Maurice Merleau-Ponty）が指摘するように、主体の目は、生理的・社会的・文化的に決定された現象学的志向性を有し、技術によって表象されたイメージをイデオロギー的な主体の視覚として枠づけるからだ⁽²¹⁾。ここで、表象の基体としての主観的身体性が発生し、イメージの縮減と選択が行われることによって、映画の世界は有機的運動性として「情動 affection」、「欲動 impulsion」、「行動 action」などの現実的多様性を生成する⁽²²⁾。したがって、身体性は知覚主体としての空間の零点として、エドムント・フッサール（Edmund Husserl）による現象学的な身体概念から理解されるとともに、ゴットフリート・ヴィルヘルム・ライブニッツ（Gottfried Wilhelm Leibniz）がいうような知覚表象の収斂する視点として、またベルクソンがいうような知覚表象の変化を生み出す運動として描かれることになる。そして、イメージは、無限な世界のセリーの有限な視点による限定とその視点の可動性、さらにその連鎖的接続による多様性のなかに折り畳まれ折り上げられることで時間を間接的に表象する機能を獲得し、後にそれが合理的なショット、有機的な位置移動、形式的なモンタージュとして表出することで、ドゥルーズが指摘するような「感覚・運動的連関 liens sensori-moteurs」⁽²³⁾を表現する古典的な文法を生み出すことになるだろう。しかし、このような契機は、すでに初期映画技術の内的論理が有していた「他者が私になり私が他者になる」という主客の転換現象の構造に担保されていたのであり、映画が洗練されることによって客観から主観へ向かうという単線的な歴史性では決して理解されるものではない⁽²⁴⁾。映画のイメージとは、その技術的な構造において、つねにすでに客観性と主観性の相互的干渉を孕む装置として組み立てられているのであり、そのなかで客体による「自生性」や「持続」の提示が行われるとともに、主体へのイメージの書き込みが行われることで、主客の不安定な二重化や分裂が表象されているのだ。つまり、映画装置においては、書写されたイメージがイデオロギー的機能を有したリアリズムやイリュージョンによって人間を魅了してきたことと同時に、その表象図式を無化する無意味なものや無気味なものが光の化学的・物理的作用によって無差別的に記録されるということもまた事実なのである。したがって、この曖昧な二重性や分裂こそが映画のイメージの存在論的本質を規定しているのであり、それが伝達可能性と伝達不可能性、通約可能性と通約不可能性、言及可能性と言及不可能性、表象可能性と表象不可能性、思考可能性と思考不可能性といった視覚メディアによる問題系を形成しているのだ。要するに問われるべきなの

は、その問題系の構造を決定しているイメージの生成原理それ自体、つまり、光の場所、イメージの痕跡の現前や不在、そして記憶や時間の保存にほかならない。

ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）が指摘したような絵画史の終焉において、ニエプスが、続いてダゲールやタルボットが顕在化させた「光の書写」を基盤として成立する映画のイメージは、光化学的・物理学的に形成された機械的・自動的に「痕跡 index」によって構築されている。この対象物の光の物理的な痕跡性は、ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin）が写真的イメージのなかに見出した「いま・ここ」的な偶然的指標性としての「焦げ穴」や「小さな火花」であり⁽²⁵⁾、また、アンドレ・バザン（André Bazin）がそこに見出したレンズの客観性としての「トリノの聖骸布」を指す⁽²⁶⁾。そして、それは罗兰・バルト（Roland Barthes）が展開した「指向対象 référent」の問題系、つまり写真のノエマを構成する過去と現在のあいだの「死」や「記憶」への特異な関係性を有している⁽²⁷⁾。バルトが指向対象と呼ぶものは、「あるイメージまたは記号によって指し示されるものであるが、それは現実のものであってもなくてもよいというわけではなく、必ず現実のものでなければならない。それは対物レンズの前に置かれていたものであって、これがないければ写真は存在しないだろう。絵画の場合は、実際に見たことがなくても、現実をよそおうことができる。しかし、写真の場合は、事物がかつてそこにあったということを私は決して否定できない。そこには、現実のものでありかつ過去のものである、という切り離せない二重の指定がある」⁽²⁸⁾。バルトによれば、光の書写において、その機械的痕跡性が保証されるのは、表象がその指向対象との物質的連続性を前提としているからであり、また歴史＝物語が実証性をともなったイメージとして提示されるのは、「それは・かつて・あった ça-a-été」という写真の志向性や実在性や確実性があるからである。そして、「写真とは文字どおり指向対象から発出したものである。そこに存在した現実の物体から、放射物が発せられ、それが今ここにいる私に触れにやってくるのだ。伝達の時間的持続は大して問題ではない。消滅してしまった存在の写真は、あたかもある星から遅れてやってくる光のように、私に触れにやってくるのだ。…かつて存在したものがその直接的な放射によって実際に触れた写真の表面に、こんどは私の視線が触れにいくのだ」⁽²⁹⁾。ここで本質的なことは、写真的イメージにおいて、過去の瞬間が視線の現在のなかへ転嫁されること、過去が遅れて事後的に自らを現前させること、そして、それが私の目に触れることになる光の発散を作り出し、しかし、私がそれに触れにいったとしても決してその指向対象に触れることができないという不可能な触覚性が立ち現れることである。

したがって、ここでは、ジャック・デリダ（Jacques Derrida）がいうように、過去、記憶、そして死者が、「幽霊 spectre」と「亡霊 fantôme」として、すなわ

ち「幽霊・スペクトル性 *spectralité*」(＝スペクタクル *spectacle*)と「亡霊・現象性 *fantomalité*」(＝現れること *phénoménalité*)として、可視的かつ不可視的に(それが決して現前しえないものとしてであっても、現前しえないものとして)回帰し現前することになるだろう⁽³⁰⁾。すなわち、写真的イメージが提示するのは、遅延された不可視の視覚性が、つまり骨と肉をもって現前することのない身体の視覚性が幽霊・亡霊として現象することで、イメージという現象構造の同一的なセリーのなかで、「死と指向対象を結合させることである」⁽³¹⁾。さらに、ここでは、ベルナール・スティグラー (Bernard Stiegler) が指摘するように、光の書写のうちに組み込まれることで客体化された幽霊・亡霊としての主体が、その現象の遅延性のなかで新たな脱自や伸張として自らの解体と同一化を経験することにもなるといえよう⁽³²⁾。ここで、幽霊・亡霊は、イメージの痕跡の現前と不在、感覚と無感覚、見えるものと見えないもののあいだにありつつ、そのどちらでもない「回帰するもの *revenant*」として現象し、日の明るみが夜の光へと転化された時間の錯綜のなかで、不意に見る者を襲い、そのつど姿を変えて新たに反復されることになる。痕跡とはつねにすでに幽霊・亡霊を新たに現象させる決定不可能なものとして、つまり主体に通約不可能な無意味なものや無気味なものといったイメージを書き込むものとして機械的に残留するものであり、その残留の「反復可能性 *itérabilité*」こそがイメージの存在論を形成しているのである。すなわち、幽霊・亡霊の痕跡は、単線的な時間にアナクロニズムを導入することで決して現前性のかたちをとらず現在形では生きられなかった経験の記憶をもたらし、またその運動によって、イメージの意味を根源的に生産し、他者との関係を創出するといえよう。

したがって、写真的な複製イメージとは、かつてそこにあった身体やモノが絶えず自らの表象を光化学的・物理学的な「分身 *the Double*」として放射したものの「効果＝結果 *effect*」によって生まれるのだから、ガニングが指摘するように、あらゆる光の書写は幽霊・亡霊の痕跡の不可能な現前を捉えた「心靈写真 *spirit photography*」と考えられるのである⁽³³⁾。そして、それが機械的・自動的かつ客観的な痕跡でありながらも、その複製によってはその根源へと触れることができないからこそ、写真や映画はジグムント・フロイト (Sigmund Freud) がいうような「無気味なもの *Unheimlich*」を体現するスペクタクルとして社会的に流通し、幽霊・亡霊的な世界を技術的に構築したのである。つまり、近代的な技術はその科学的外観とは反対に幽霊・亡霊の力能を高め、また、近代的な社会はその現前しえなかったものの痕跡を、幻影的な刺激を体験する無気味な見世物として人々に消費させていたのだ。それは、やや粗雑に単純化すれば、ヒューゴー・ミュンスターバーグ (Hugo Münsterberg) やベラ・バラージュ (Béla Balázs) といった初期映画理論家を引きながらフリードリヒ・キッター (Friedrich Kittler) が指摘したように、幽霊・亡霊としての分身が

「ドッペルゲンガー *Doppelgänger*」の主題系として初期から古典期の映画に導入され、広く受容されていたことから理解されるだろう⁽³⁴⁾。

さらにいえば、1920年代に展開され、映画の固有性を追求した前衛映画理論においても、このような幽霊・亡霊をめぐる言説を見出すことができる。たとえば、ジャン・エプステイン (Jean Epstein) は次のように記している。「モノの亡霊 *fantôme d'une chose* がひとつの感情を作り出す。それは、その感情を生み出した当のモノなしには存続し得ないような感情である。そこに感情・モノ *sentiment-chose* が生まれる」⁽³⁵⁾。つまり、ここでは、「光 *photo*」と「精霊 *génie*」は完全に一致したものとなり(フォトジェニー *photogénie*)、増幅されたイメージの運動の可変性とそれを規定する韻律関係によって、「感情 *sentiment*」と「モノ *chose*」、生物と無生物、精神と身体はその区別を失うことになる。そこにあるのは、数学的崇高に達した幽霊・亡霊が提示する運動イメージ(運動と物質の一致)の美学的な「生」の様式であり、また映画機械による人間と世界の関係のラディカルな書き換えである。そして、エプステインがフォトジェニーを「客体である主体」「意識なき主体の思いがけない発見」と規定したように、この幽霊・亡霊が提示する痕跡の論理においてはつねに主客の転換が行われていると考えられる。すなわち、映画のイメージを形成する機械的・物理的な痕跡性は、その生成において、本源的に意味不明瞭で読解不可能な幽霊・亡霊に取り憑かれているのであり、技術によって組み立てられたその非有機的・非人間的な現象が魔法的かつ客観的な幻出となって私たちをその世界に取り込み主観性を解体し再構成するのである。

そして、上記のような前衛映画理論における主客の転換現象、あるいは1970-80年代の精神分析学的映画記号学が古典的映画の表象体系について明らかにしたような「他者としての自我」「想像的なもの *l'imaginaire*」の制度をめぐる自他の通底という問題は、その体系や制度に与しない「初期映画」のなかにも見出せるのである。なぜなら、このような主客の転換現象を支えるのは、映画固有の書写技術、映画というメディア技術それ自体の成立条件によって幽霊・亡霊が刻印されたイメージという現象構造そのものだからである。さらにいえば、ミリアム・ハンセン (Miriam Hansen) が指摘するように、もはや精神分析学的映画記号学が発展させた「大文字の観客」つまり「主体」による「受容のあり方」というカテゴリーそのものが疑わしいものとなった現在、電子メディア文化やポスト古典的映画と共鳴関係にある初期映画の技術的・文化的なシステムのなかにもこそ、そのような表象の機制と体系を生み出した構造を探らなければならないのである⁽³⁶⁾。つまり、初期映画のなかに本源的技術性としての幽霊・亡霊を見出すことによって、古典性が相対化され、そのなかに多様性が露呈され、自他の通底の論理や鏡像段階、投企や被投の構造それ自体の根源性が探求されるとともに、私たちが置かれている現在の

映像文化を批判的に研究するアプローチが提示されると考えられるのだ。

指向対象をすべて痕跡として付着させる幽霊・亡霊の技術の発達によって組み立てられた無限のイメージの連鎖は、無気味なものや視覚的分身といった機械的複製と死を連結させ、魔術的なアトラクションを規則的に形成することによって、初期映画文化を体系づけた。そしてまた、その文化はガニングが指摘したような心靈写真を広く流通させたスピリチュアリズムだけでなく、死体公示所（モルグ）や蠟人形館の大衆的流行⁽³⁷⁾、神経学的モダニティにおける過剰な刺激的経験（死体の散乱を大袈裟に描出した大衆新聞）⁽³⁸⁾などによって裏打ちされていた。つまり、私たちはその文化に、物質的連続性からなるイメージの確実性というよりはむしろ、決して痕跡を現前させることのない複製技術のうえに構築された、イメージの幽霊・亡霊的な増殖と、技術によって可能となった主客の転換の根源現象を見出すのである。ゆえに、問題となるのは、表象文化の光化学的システムのなかで、一方で、現前することのないイメージの痕跡を通して、幽霊・亡霊に取り憑かれた視覚的なものの生成の場が提示され、他方で、痕跡の論理そのものがイメージの機械的・自動的な生成原理によって思考されるということであろう。そして、複製技術においては、表象の出来事は、視覚的なものがそこから生じてくるイメージの場を、その痕跡の不在あるいは現前において提示するのであり、その提示を前にして、主観性と客観性、見えるものと見えないものの境界線そのものが問い直されることになる⁽³⁹⁾。それは、分離、侵蝕、空隙、裂開、分裂、炸裂、亀裂、破壊といった、言語によっては分節化されえない潜在的なイメージの諸形態、あるいは根源としての痕跡性へと思考を転回することを意味しているのだ。

3. 言説のシステム論、記憶のアルシーヴ論

光によって形成されるイメージが、その幽霊・亡霊の痕跡性によってあらゆる出来事やモノをフィルム被膜への物質的書き込みとして機械的・自動的に書写することができ、また、そのひとつひとつの「光で書かれたものの photo-gramme」が直接与件としての運動性を獲得し、ベルクソンの持続を構築できることは、表象技術によって「時間」が保存され記憶されることを意味した。また、映画のイメージに世界の中心としての主体の目が据えられ、人文主義的・遠近法的なイデオロギーが介在していたとしても、イメージはつねにすでに通約可能性や言及可能性、読解可能性や決定可能性を無化し、媒介性や意図性から逃れるような無差別的記録として立ち現れるのだから、その生成や増殖、収集や反復によって、世界のすべての記憶を外在的なストックとして視覚的に構築することが可能となった。すなわち、キットラーが指摘するように、メディア技術によって、有意味なコンテキストのなかに統合できないような、無意味なものや特異的なもの、不必要な記号やノイズといったシニフィアンネットワークの総体が生理学的かつ物理学的レベルで

書き込まれるシステムが形成されたのである⁽⁴⁰⁾。要するに、痕跡とその運動、時間とその記憶は、すべて収集され蓄積され、外在的に保存され、またそれを担保するイメージの現象構造はすべて言説の物質的な刻印システムへと委託されたのだ。したがって、初期映画があらゆるイメージ現象の記憶保存の場として機能し、死に抵抗し、死者を幽霊・亡霊として反復的に現象させることができたのは、その書写技術によって時間と保存が同一の書き込みシステムに組み込まれたからであると考えられるだろう。そして、さらにいえば、映画文化の産業化が急速的に進展するにつれて、人間の意識や想像力は、外在化されたイメージの莫大な記憶によって覆い囲まれ、そのメディア技術を前・定立として意味活動が行われることになったのである。こうして、人間の意識や想像力といった技術的問題は、スティグレールがいうように、イメージという技術的文字がメディアとして外在化した「第三次記憶 troisième mémoire」⁽⁴¹⁾の圏域を構成するにいたる。つまり、フッサールによって提示された、人間が組み合わせる意識の生（第一次記憶）と、人間が構成する経験や保存する記憶（第二次記憶）の関係は、映画というメディア技術が外在的に記録し保存したイメージの莫大なストック（第三次記憶）によって重層的に決定されるようになったのである。

したがって、ここで、キットラーがいうような記憶の純粋な生理学的・精神物理学的な書き込みシステム、言説の唯物論的な組織、言説実践の厚みにおいて、すべてのイメージが、その出現の固有の条件と領域を有す出来事として、また同時にその使用の固有の可能性と領域を備えたモノとして保存される一般的な規則性のシステムが構築されるのである。この一般的な規則性のシステムとは、明確な形象のうちに集合し、多様な関係にしたがって組み立てられた様々な言表を、その多様な存在のなかで差異化し、その固有の持続のうちでそれらの特殊性を規定するシステムを指す。そこでは、すべてのイメージや言表の所属や関係、維持、消去などが様々な規則に従属させられているのと同時に、その生産や流通、受容、所有、使用などが様々な体系のなかに組み込まれている。つまり、ミシェル・フーコー（Michel Foucault）がいうように、このシステムの形成は、多数の多様な言表をそれぞれ規則的な出来事であると同時に反復的に処理され現働化されうるモノとして出現させ、またそれらの可能性と不可能性をコントロールしつつ、そのすべてを残留させ変化させるような実践として機能する「アルシーヴ archive」の構築を意味するのである⁽⁴²⁾。

フーコーによれば、19世紀末以降、私たちは「普遍的アルシーヴの組織 l'organisation d'une archive universelle」⁽⁴³⁾のなかに生きている。すなわち、メディア技術の発達によって言表の総体を外在的に保存する科学的・制度的・技術的なシステムが構築されることで、私たちは巨大な言説ネットワークを形成し、その内部から、それについて、そこから繰り上げられる言説によって語っているのである。そして、この言説ネットワークにおいては、言

表の機能は、「言表 - 出来事 l'énoncé-événement」として記号の出現や主体に対する存在様態の付与とともに消去されるわけではなく、「言表 - モノ l'énoncé-chose」としてその出来事をこえて機能し続け、受容され、収集され、蓄積され、また文化や制度の諸実践と絡み合いながら反復可能なものとして残留させられている。つまり、言表は出来事として時間と空間を占め存在し始めるのとまったく同時に、モノとして存在し保存され所有され使用されているのである。また、言表がモノとして存在するということは、ひとつひとつの言表が制度や実践、社会や文化、政治や経済に属するすべてのモノのシステムのなかに共存し、その総体を構成する布置の一部を占有していることを意味している。そして、この「共存のシステム」は反復可能性を本質的要素とするすべての言表が規則的に「保存されること」によって可能となると考えられる。なぜなら、フーコーがいうように、「言表とは加算的な存在の仕方をしているものであって、同時性のネットワークのなかに存在すべく存在を維持されているのであり、そうしたネットワークは保存の手続きによってしか成立しない」⁽⁴⁴⁾からである。こうして、言表はそれ自体の基本的性格において本源的にストック化され、それが所属する文化にとっての「言表のストック」を構築することになるのだ。

そして、この普遍的アーカイヴの組織においては、言表は、特殊で領域的なストックの外へ脱落していくものも含め、すべて記録され蓄積されている。すなわち、「言われてきたことはすべて保存し、それについてすべて言えるようにしよう、ということなのだ。私たちは、どのようなものであれ、すべての言表を分析し、説明し、解釈し、形式化することをゆるすような、普遍的でニュートラルなストックを組織しようというのだ」⁽⁴⁵⁾。つまり、ここで、巨大な言説ネットワークを構成する言表やメッセージなどの諸要素は、私たちの周囲全体に収集され、保存され、露呈され、私たちの環境を構成し、私たちの普遍的な環境となって、「一般化された言説性の時代 l'âge de la discursivité généralisée」⁽⁴⁶⁾を形成するにいたるのである。また、ここにおいては、言表は非言説的な共存のシステムにも属していると考えられ、非言説的なイメージのネットワークに侵入し、絡み合い、組織化し、その非分節的な構造のシステムに従属するとともに、イメージが歴史的・文化的にイデオロギー的要素を孕む象徴性を獲得し、言表の機能を有することになる。

そして、キットラーやフーコーが揃って指摘するように、この言説の書き込みのネットワークは、なによりも「イメージ」によってその特権的部分が構成されるのであり、したがって映画文化という巨大な記憶のアルシーヴにその存立基盤が担保されているのである。つまり、映画の出現が意味するのは、光の書写、運動の書写、すなわち運動イメージの幽霊・亡霊的痕跡によって時間が保存され表象されることで、世界のすべての記憶の普遍的なアルシーヴが技術的に組み立てられ、また、その外在化されたイメージの第三次記憶によって、運動や時

間そのものが書き換えられるということなのだ。換言すれば、初期映画は、痕跡の運動によって可能となる時間と保存のメディアとして記憶のアルシーヴを構築し、そこから反復可能なものとして複製されたイメージをスクリーンに投影することで成立していたのである。そして、そこでは、スクリーンが決して現前することのなかった他者の記憶の場として機能することによって、イメージの痕跡が、それを見る観客を把捉し包囲し、見る主体をその解体不可能な過去の光のアルシーヴのなかに組み入れることになるだろう。すなわち、初期映画を見た観客たちは、単純にイメージを知覚し読解していたのではなく、他なる世界を開示する特異性や、その起源の還元不可能な他性としてのイメージの痕跡に見つめられ、幽霊・亡霊に取り憑かれていたのである。19世紀から20世紀にかけて、映画が傾注していた問題は、まさに、それをもとに世界が開示されるような特異性を記録するという力能であり、それはすべての瞬間を偏りなく記録し、すべてのイメージの痕跡を保存するアルシーヴ技術によって支えられていた。そして、その痕跡が意味や感覚を生み出すことを可能とするのだから、その運動によって出来事とモノを意味のある継起として表象し、時間を読解可能なものとする手段として「物語 narration」が組み込まれることになったのである。それは、逆にいえば、支配的な物語表象システムとなった古典的映画の存在論的機制にも、初期映画における幽霊・亡霊的イメージの痕跡と記憶の普遍的アルシーヴの構造が物質的に刻印されていることを意味するのだ。

映画は、光の書写、運動の書写を通して、幽霊・亡霊的なイメージの実在的痕跡性をスクリーン上に明記し、また、時間を機械的・自動的に保存し表象することによって、世界のすべての記憶のアルシーヴを構築する。ここで本質的なことは、その痕跡は決して現前しえなかった不在の痕跡であり、その記憶は決して経験されることのなかった他者の記憶であるということだ。ゆえに、映画という補綴的代捕つまり前・定立のなかに組み込まれた観客は、そこに不可視の可視性を見て取ることによって、主体と客体の転換、あるいはその解体と再構成のなかに定位され、また同時に、表象可能性と表象不可能性、思考可能性と思考不可能性の境界に自らの場を見出すことになる。そして、この倒錯的な表象図式を担保するのが、リアリズムやイリュージョンを人文主義的・遠近法的なイデオロギーとして提示するとともに、それを無化するように、かつてあったままの現在の無差別的な複製を私たちにもたらし記憶技術にほかならない。したがって、問題となるのは、その技術によって生成される記憶のアルシーヴの根源としてのイメージの痕跡それ自体であり、また、表象が形成される以前にすでに存在し、可視的世界において不可視であったその不在の根源を反映するスクリーンにほかならない。なぜなら、映画においては、視覚の主体や客体がそこから生じてくる視覚の場が、その痕跡の不在において私たちに提示されるのであり、その不在の幽霊・亡霊的現前を通して、イメージの

存在論的機制そのものが問い直されるからである。つまり、映画によって構築された幽霊・亡霊のイメージの普遍的なアルシーヴを前にして、私たちは、表象と脱表象、感覚と無感覚、現前と不在、現象と非現象、可能性と不可能性などの交叉と境界、そして、映画という記憶技術が提示する運動と時間の根源そのものへと思考を繰り広げていかなければならないのである。

注(1) cf. Gilles Deleuze, *Cinéma1: L'image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), pp. 83-90.

(2) cf. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)* (Haag: M. Nijhoff, 1966), pp. 19-72; cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être* (Paris: Galilée, 2001), pp. 27-62.

(3) cf. Régis Debray, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident* (Paris: Gallimard, 1992), pp. 281-318.

(4) cf. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner der Reproduzierbarkeit. (Zweit Fassung.)" *Gesammelte Schriften I-2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), pp. 471-508.

(5) cf. Régis Debray, *op.cit.*, pp. 319-352.

(6) cf. Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker (London: British Film Institute Publishing, 1990), pp. 56-62; "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in)Credulous Spectator." *Viewing Positions: Way of Seeing Films*. Ed. Linda Williams (New Brunswick: Rutgers U P, 1995), pp. 114-133.

(7) cf. Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1994), pp. 15-86.

(8) cf. Martin Heidegger, "Die Zeit der Weltbildes." *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950), S.89.

(9) cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), p. 82.

(10) cf. Dai Vaughan, "Let There Be Lumière." *Cinema: Space, Frame, Narrative, op.cit.*, pp. 63-67.

(11) cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 18^e éd (Paris: Félix Alcan, 1921), pp. 197-254.

(12) cf. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 52^e éd (Paris: P.U.F., 1940), pp. 272-323.

(13) Gilles Deleuze, *op.cit.*, pp. 9-11.

(14) *Ibid.* p. 85.

(15) 小松弘「映画における表象＝再現の意味」『芸術学叢書：芸術理論の現在—モダニズムから』（東信堂、1999年）、94-95頁。

(16) cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*. Texte établi par Jacques-Alain Miller (Paris: Seuil, 1973), pp. 125-135.

(17) cf. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, 1*

Technique et langage (Paris: Aibin Michel, 1964).

(18) cf. Susan Buck-Morss, "The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account." *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Ed. C. Nadia Seremetakis (Berkeley: U of California P, 1994), pp. 45-62.

(19) cf. Jacques Aumont, *L'image* (Paris: Nathan, 1990), pp. 163-178.

(20) cf. Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le Baroque* (Paris: Minuit, 1988).

(21) cf. Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, pp. 240-280.

(22) cf. Gilles Deleuze, *Cinéma1: L'image-mouvement, op.cit.*, pp. 83-90.

(23) cf. *Ibid.* pp. 220-242.

(24) cf. David Bordwell, *On the History of film style* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard U P, 1997), pp. 116-157.

(25) cf. Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie." *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II-1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), pp. 368-385.

(26) cf. André Bazin, "Ontologie de l'image photographique." *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome 1 (Paris: Cerf, 1958), pp. 14-15.

(27) cf. Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie* (Paris: Gallimard-Seuil, 1980), p. 120.

(28) *Ibid.* p. 120.

(29) *Ibid.* pp. 126-127.

(30) cf. Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision* (Paris: Galilée-INA, 1996), p. 129.

(31) Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre* (Paris: Galilée, 1987), p. 291.

(32) cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 2: La désorientation* (Paris: Galilée, 1996), pp. 24-56.

(33) cf. Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photographic Uncanny." *Fugitive Images: From Photography to Video*. Ed. Patrice Perto (Bloomington: Indiana U P, 1995), pp. 42-71.

(34) cf. Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), Kapitel II: Film.

(35) Jean Epstein, "L'élément photogénique." *Écrits sur le cinéma*, tome 1 (Paris: Segher, 1974), p. 146.

(36) cf. Miriam Hansen, "Early Cinema, Late Cinema: transformation of the Public Sphere." *Viewing Positions: Way of Seeing Films, op.cit.*, pp. 134-152.

(37) cf. Vanessa R. Schwartz, "Cinematic Spectatorship before the Apparatus: the Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris." *Ibid.*, pp. 87-133.

(38) cf. Ben Singer, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism." *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley: U of California P, 1995), pp. 72-99.

(39) cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), p. 289, pp. 300-311.

(40) cf. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme: 1800/1900* (München: Fink, 1985), pp. 235-270, pp. 278-310.

(41) cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3: Le*

temps du cinéma et la question du mal-être. op.cit.,
pp. 63-123.

- (42) cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), pp. 166-173.
- (43) 石田英敬「フーコー、もうひとつのディスクール理論」『シリーズ言語態1：言語態の問い』（東京大学出版会、2001年）、326頁。ここでは、フーコーのアルシーヴ概念を『知の考古学』の「プレオリジナル稿」にまで遡って参照する。このフーコーの草稿は死後刊行をみとめずというフーコー自身の遺言によって公刊されていないが、石田英敬がその詳細を紹介し綿密に分析している。本稿では、以下、その原典がフランス国立図書館のみに厳密に保存され、通常はその閲覧参照が不可能なため、石田論文を利用し、そこからフーコーを孫引きのかたちで引用することにする。また、この孫引きは、石田が日本語に翻訳したフーコー自身のテキストに違いないが、それは決して「原典の代わり」をするものではなく、「石田による紹介」として引用されるものである。
- (44) 石田英敬「メディア分析とディスクール理論——フーコー「言葉・モノ」理論をめぐって」『シリーズ言語態5：社会の言語態』（東京大学出版会、2002年）、312頁。
- (45) 同書、314頁。
- (46) 石田前掲書「フーコー、もうひとつのディスクール理論」、327頁。